

REALIZAÇÃO DE SALÕES DE ARTE NA DÉCADA DE 1970

Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho
aguinaldocoelho@cultura.com.br

Miriam Costa Manso M. Mendonça

Faculdade de Artes Visuais - FAV/UFG

ISSN 2316-6479

Resumo

Neste artigo serão analisados conceitos e aspectos relativos aos salões de arte e aos Salões de Arte da Caixa, promovidos pelo Banco Caixa Econômica do Estado de Goiás na década de 1970, que contribuíram para constituir o acervo do Museu de Arte Contemporânea de Goiás e divulgar a arte do Estado.

Palavras-Chave: Salões de Arte, Salões de Arte da Caixa, acervo de arte.

Abstract

This article will deal with the concept and aspects of Competitive Art Fairs and Caixa Competitive Art Fairs promoted by the Bank Caixa Econômica do Estado de Goiás in the 1970's decade, which contributed to form the collection of the Contemporaneous Art Museum of Goiás and to promote the Art of the State.

Keywords: Competitive Art Fairs, Caixa Competitive Art Fairs, art collection.

No projeto de pesquisa sobre as edições do Concurso Nacional e Anual de Artes Plásticas realizadas na década de 1970 pelo banco Caixa Econômica do Estado de Goiás – Caixa, conhecidos como os “Salões da Caixa”, uma pergunta naturalmente surgiu, suscitada no levantamento dos dados daqueles eventos: para que, ou por que foram realizados? Para análise desta questão e de outras decorrentes, apresento algumas considerações sobre o evento, envolvendo um breve histórico dos salões de arte.

A entidade realizadora dos Salões da Caixa era o Banco Caixa Econômica do Estado de Goiás. Tais salões aconteceram na década de 1970 em cinco edições, sendo a primeira regional, lançada em 1973 e realizada em 1974, e as demais na condição de concursos nacionais, realizados de 1974 a 1977. O Banco sofreu Liquidação Extra-Judicial decretada no dia 20 de setembro de 1990 e em 17 de abril de 2007, quando foi concluída a liquidação (Goiás Agora: Notícias do Estado de Goiás - 17/04/2007).

Era uma instituição da Administração Pública Indireta, jurisdicionada à Secretaria da Fazenda do Governo do Estado de Goiás transformada em 1973 em

Empresa Pública de Direito Privado. O documento de autorização para a Caixa realizar despesas com os concursos de arte eram assinados pelo Governador (Despacho n. 1.698 de 03/06/1974).

A empresa constituiu um acervo de obras de arte, advindas dos salões e também por aquisição fora dos concursos. Este acervo foi cedido em comodato (cujo prazo é até 2016) para o Museu de Arte Contemporânea/ MAC-Goiás, que havia sido criado naquela época. Juntamente com 190 obras, foi entregue sua documentação fotográfica e ficha técnica com identificação do autor, técnica do trabalho, dimensões, título e avaliação estimada. No entanto, não foi transferida documentação sobre os salões. Tal informação foi obtida em entrevistas com Léo Barreto (2011), coordenador do evento, com o artista Amaury Menezes (2011), que procedeu a avaliação e fotografia das obras cedidas, e com a atual coordenação do MAC - GO, que permitiu a pesquisa da documentação do museu referente ao acervo da Caixa. O documento de recibo das obras, assinado pelo Banco, comodante, e pelo museu, comodatário, é datado de 25/08/1992.

O que restou da documentação do Banco, complementada por entrevistas, e as matérias do Jornal O Popular e Folha de Goiás, ambos de Goiânia, veiculadas na época, permitiram o desenvolvimento da pesquisa, diante da exígua bibliografia publicada sobre o evento. É possível citar, também, como fontes, os autores Amaury Menezes (1998) e Aline Figueiredo (1979), que atestam a importância do evento, Oliveira (2009) e poucos textos publicados nos jornais O Globo - RJ (Frederico Moraes “Em Goiás críticos debatem critérios de julgamento”, 1977), Correio Brasiliense - DF (Hugo Auler, “O Esplendor e Decadência dos Salões e Bienais”, 1977), Jornal do Brasil - RJ (Roberto Pontual, “Pela metade, não”, 1977), e revista Veja – RJ (Roberto Marinho de Azevedo, “Só para Pincel”, 1975). Os autores, que eram articulistas destes periódicos, foram jurados daqueles salões.

OS SALÕES DE ARTE

No histórico dos salões de arte pode-se retroceder às Academias de Arte, instituições de ensino da arte que, sem utilizar o nome de salões, realizavam exposições nas quais distribuía prêmios aos artistas, podendo-se citar inicialmente a Academia dos Carracci (Bolonha, Itália), em atividade no ano de 1600 (PEVSNER, 2005, p.134).

Posteriormente, em 1655, o Parlamento de Paris ratificou os estatutos da Academia Real francesa, também instituindo premiações na programação da instituição (PEVSNER, 2005, p.143). Por iniciativa de Colbert foram instituídos, em 1666, os “Prix de Rome”, que eram prêmios de viagem aos artistas da Aca-

demia francesa objetivando uma estadia na Academia de Roma, na Itália, para estudo da beleza clássica (LUZ, 2005, p.34).

A designação de salão tem origem, segundo Luz (2005) nas exposições acontecidas no Salon Carré do Museu do Louvre, em Paris, espaço nobre cedido para tais eventos em 1725. A partir daí, as grandes mostras oficiais acontecidas no Louvre chamaram-se Salões e se caracterizavam pelo clima de disputa entre os artistas ou obras.

No Brasil a Academia data de época do Império, quando D. João VI criou uma Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, em 12 de agosto de 1816, estimulado pela vinda de artistas da Missão Artística Francesa, que aqui chegaram no mesmo ano. Foi a primeira escola de ensino artístico do Brasil. No entanto somente foi inaugurada em 1826, como Academia Imperial de Belas Artes, devido a questões políticas que atrasaram o funcionamento, como por exemplo a resistência dos portugueses à entrega do ensino das artes aos franceses da Missão, partidários de Bonaparte. Vale lembrar que a corte portuguesa havia se transferido para o Brasil fugindo justamente de Napoleão (LUZ, 2005, p. 54). Anos mais tarde, em 1834 a Academia concede as primeiras premiações, que consistiam na pequena e grande medalha de ouro. Posteriormente, em 1836, o imperador D. Pedro II, incentivador das artes, ofereceu medalhas de prata para premiar aqueles que não tinham ganho o prêmio máximo (LUZ, 2005).

Durand (2009) afirma que a Academia só funcionou com regularidade a partir dos anos 40, quando Félix-Émile Taunay solicita ao imperador D. Pedro II que fosse permitido à Academia a realização de Exposições Gerais, de forma a permitir a participação de artistas não-acadêmicos (LUZ, 2005, p.61). Os trabalhos eram julgados pela Congregação da Academia e eram distribuídas medalhas de ouro e prata, condecorações e menções honrosas. Em 1845 a Congregação solicitou a criação do Prêmio de Viagem, a ser concedido em concursos para a Academia. Em 1884 os prêmios de viagem foram concedidos também nas Exposições Gerais, havendo então dois prêmios de viagem, um da Academia e outro das Exposições Gerais. Com o prêmio e respectiva bolsa, os agraciados tornavam-se pensionistas da Academia.

Na República, as Exposições Gerais foram chamadas “salões de arte” e a Academia Imperial foi rebatizada como Escola Nacional de Belas Artes. Em 1894 foi realizado o primeiro salão de arte e, embora a criação do Salão Nacional de Belas Artes tenha se dado pelo decreto nº 22.897 de 1933, foi considerado então como primeiro salão aquele realizado em 1894 (LUZ, 2005, p.86). De lá para cá os Salões Nacionais continuaram em muitas edições, embora com alguns lapsos, e vários outros surgiram.

O modelo continua sendo realizado até hoje em todo o Brasil e exterior, motivado por ampla inscrição de artistas e com a participação de críticos, colecionadores e curadores nas comissões julgadoras. São eventos polêmicos, criticados por profissionais de arte em vários aspectos, positivos e negativos. Há os que os consideram anacrônicos, visto que os salões pouco mudaram, ou seja, persistem em reunir artistas concorrendo a uma seleção e premiação, submissos a um júri. Criticam principalmente este aspecto de instância de consagração e legitimação que é atribuído aos salões e que provém de uma subjetividade do júri (COELHO e MENDONÇA, 2012). O crítico Roberto Pontual em seu artigo no Jornal do Brasil, “Pela metade, não” (1978), criticou ainda o curto tempo que os jurados dispõem para analisar uma grande quantidade de obras visando à seleção ou premiação.

Por outro lado, verifica-se que os salões representam uma oportunidade de tencionar os ambientes fechados e pouco acostumados com a discussão, que seriam os centros urbanos do interior do Brasil, fora do eixo Rio x São Paulo, também chamados centros periféricos, principalmente na década de 70 (OLIVEIRA, 2007, P.121). Nestas regiões periféricas aos grandes centros de circulação e legitimação da arte, o salão representa uma oportunidade de circulação da arte e reflexão sobre a diversidade produção artística, de várias regiões, proporcionando uma visão de conjunto (CATTANI, 1986, p. 297).

Oliveira (2009, p 88) cita o crítico e historiador José Roberto Teixeira Leite, para quem os salões de arte dos centros periféricos da década de 70 foram laboratórios para a Bienal de São Paulo. Realmente boa parte dos jurados convidados para os Salões da Caixa foram jurados das Bienais de São Paulo e eram articulistas de periódicos nacionais, como Jayme Maurício (RJ), Hugo Auler (DF), Jacob Klintowitz (SP), José Roberto Teixeira Leite (RJ), Paulo Mendes de Almeida (SP), Roberto Marinho de Azevedo (RJ), Roberto Pontual (RJ), Waldir Ayala (RJ). Evidentemente, era uma estratégia da instituição, conforme confirmamos nas entrevistas posteriormente citadas, para dar visibilidade aos artistas goianos, ao evento e ao próprio Estado. Vários outros estados também periféricos aos grandes centros, utilizaram do mesmo expediente. É a busca da legitimação dos grandes centros, notadamente Rio e São Paulo, por meio dos seus críticos. E representa a possibilidade de seleção em outros eventos nacionais de outros estados ou mesmo no eixo Rio x São Paulo, pois, conforme Oliveira (2007) é conhecido o pensamento de que o júri normalmente premia ou olha aquilo que já conhece. Os artistas selecionados ganhavam oportunidades em outros eventos nacionais, onde os críticos atuavam como jurados. E avaliados por estes, estariam “aprovados” para o resto do sistema da arte, sobretudo galerias, espaços institucionais e colecionadores e outros críticos (COELHO e MENDONÇA, 2012).

Os salões foram também “personagens importantes na representação dos acervos e das políticas aquisitivas e promocionais de vários museus de centros periféricos no Brasil” (OLIVEIRA, 2007, p. 271). Vários museus de cidades brasileiras “periféricas” tiveram seu acervos iniciados ou dimensionados através dos salões de arte, tais como os museus de Ribeirão Preto (SP), Campinas (SP), do Paraná (PR), de Brasília (DF) e de Mato Grosso (MT) (OLIVEIRA, 2007).

SALÕES DA CAIXEGO

O pintor Amaury Menezes (1998, p.50) afirma que os Salões da Caixaego foram, sem dúvida, os mais importantes, sob o ponto de vista de projeção nacional. E o “conjunto de obras premiadas e adquiridas é a parte mais importante do atual acervo do Museu de Arte Contemporânea de Goiás”.

Artistas locais, como Cléa Costa, Cleber Gouveia, Omar Souto, Gomes de Souza e Antônio Poteiro foram divulgados. Entre participantes já consagrados que foram convidados podemos citar Rubens Gershman, Ana Bela Geiger, Fayga Ostrower, João Câmara, Humberto Espíndola, Aldemir Martins, Rubem Valentim, Emanuel Araújo, Zaluar, entre outros.

Ainda sobre a importância dos “Salões da Caixaego”, Aline Figueiredo (1979, p. 100) afirma que nos anos 1970 a primazia na animação das artes goianas coube a esses salões, os quais permitiram um confronto nacional ao artista goiano, o que impulsionou a arte goiana. Cita o grande investimento para adquirir um acervo visando um futuro museu e que os salões chegaram a exercer “uma pequena ação descentralizadora” no circuito de arte nacional, atraindo nomes reconhecidos da arte de todo o país.

A sua realização proporcionou um acervo ao Estado e posteriormente ao MAC Goiás, além das vantagens mencionadas anteriormente, como dar estímulo aos artistas goianos através dos prêmios e também visibilidade a estes e ao evento ou ao próprio Estado, com a legitimação dos grandes centros, notadamente Rio e São Paulo, por meio dos seus críticos. Vale notar que a criação dos salões não previa a fundação daquele museu, mas era ventilada a criação de um museu ligado à própria instituição. Devido à natureza pública do banco, seria um museu público estatal, assim como é o MAC-GO. O acervo foi cedido ao MAC-Goiás devido à liquidação extrajudicial da Caixaego, conforme informado anteriormente.

Os salões foram criados, segundo esclareceu Índio do Brasil Artiaga (2013), presidente da Caixaego na época dos salões (década de 70), porque o Banco, devido a sua natureza estatal, tinha por escopo fazer investimentos sociais com o resultado de suas operações e, dentro deste objetivo, investiram no setor cultural para beneficiar a sociedade. Tais investimentos foram os concursos, aquisição

de obras de arte, e vários outros incentivos culturais. Segundo ele, contribuiu para essa atuação junto à área cultural o interesse pessoal do presidente, dos diretores e assessores do Banco e também do governador do Estado, Irapuan Costa Júnior, (a quem cabia a aprovação dos investimentos), que reconheciam a importância das manifestações culturais. Os salões resultantes dos concursos também vendiam os trabalhos expostos e, para tal, ofereciam uma linha de financiamento para as obras, o que caracterizava outra ação de apoio aos artistas.

Inicialmente criaram um concurso de arte regional, em 1973, para incentivar artistas e descobrir novos talentos, dentro daquela intenção de incentivo à cultura e motivados pelo sucesso de alguns artistas locais, principalmente Siron Franco. Naquela altura este artista já tinha iniciado sua projeção conquistando o Prêmio de Desenho na Bienal da Bahia em 68, e realizado uma exposição individual no late Clube do Rio de Janeiro em 1972, que chamou a atenção da crítica nacional e rendeu um convite para participar da Bienal de Arte de Paris. Vale notar que artistas goianos já estavam participando de eventos e da Bienal Nacional de São Paulo (conforme pode ser verificado nas edições de O Popular em 1968, 1972 e 1973, nas colunas de Domiciano Farias, LBP e Miguel Jorge, nos Suplementos Culturais).

Conforme vários entrevistados, como Índio do Brasil Artiaga, Irapuan Costa Júnior, governador de Goiás na época dos salões, e Léo Barreto, coordenador dos salões, optaram por uma concepção nacional, de obter mais visibilidade e importância ao evento, com a participação de grandes artistas e críticos nacionais. Foram criadas então mais 04 edições nacionais, que aconteceram de 1974 a 1977.

Naquele período ocorreram importantes fatos culturais para Goiás como a continuidade de conquistas nacionais de Siron Franco, premiado em 1973 no Salão Global da Primavera em Brasília, realizado pela Rede Globo de Televisão; em 1974, no Salão Nacional do Rio de Janeiro e na Bienal Nacional de São Paulo e, em 1975, na Bienal Internacional de São Paulo; e a entrada do escritor Bernardo Elis para a Academia Brasileira de Letras, (disputando a vaga com o ex-presidente Juscelino Kubitschek).

A exceção da Galeria Azul (antes chamada Galeria Alba) da artista Maria Guilhermina, praticamente não havia galerias em Goiás. Mas naquele aquecimento do panorama, algumas importantes galerias surgiram em Goiânia, como a LBP Galeria, de Lourival Batista Pereira, prestigiado colunista do jornal O Popular, e a Casa Grande Galeria de Arte, de Célia Câmara, esposa do dono do jornal O Popular. Naquela década o jornal cobria assiduamente as artes de forma que suas edições foram exaustivamente consultadas nesta pesquisa.

Informou Índio Artiaga que, sendo os prêmios aquisitivos, e concedidos a uma grande quantidade de artistas, cogitou-se num museu, para que a popula-

ção tivesse acesso aos trabalhos. Indagado se esta iniciativa se espelhava nos Banco Central ou Caixa Econômica Federal, que tem acervos artísticos, afirmou que foi uma iniciativa pioneira, pois não tinham conhecimento do procedimento daqueles bancos, e supunha que aqueles acervos foram adquiridos posteriormente aos da Caixa. Realmente, foi verificado que o acervo de obras de arte do Banco Central foi iniciado em 1976 (Coleção de 12 quadros temáticos de Portinari, decorrentes de processo de liquidação extrajudicial), e 1978, e o da Caixa Econômica Federal, embora iniciado na década de 60 com obras para confecção dos bilhetes de loteria, foi impulsionado com as aquisições de obras de arte na década de 80 (sites do BCB e R-7 NOTÍCIAS).

O ex-governador Irapuan Costa Júnior também informou que havia a intenção de criar um museu, do próprio banco, para permitir a fruição das obras, diante do crescimento do acervo com as sucessivas edições, mas que tal medida não havia sido implementada imediatamente devido aos custos de manutenção e recursos humanos necessários para o funcionamento de uma instituição museológica, que exigia um planejamento cuidadoso; Essa medida de um banco público criar um museu representava uma novidade naquela época, pela “diferença de objetivos” e também pela despesa. Isso exigiria um trâmite político bastante complexo. Irapuan Costa Júnior esclareceu que a natureza do Salão era moderna, e não acadêmica, em função de ser a modalidade praticada pelos artistas que estavam se notabilizando em Goiás.

Confirmou também o seu interesse por arte e cultura, verificável nas ações em favor da cultura implementadas no seu governo, e também reafirmou este perfil nos integrantes da administração da Caixa, tais como o seu presidente, Índio Artiga, diretores como Mário Roriz e o assessor Léo Barreto, que, inclusive, coordenou os concursos. Declarou ainda a intenção de incentivar e divulgar os artistas goianos e adquirir suas obras através dos concursos. O coordenador dos salões, Léo Barreto, esclareceu que as estratégias e articulações dos salões da Caixa tiveram a consultoria e colaboração decisiva do crítico Jaime Maurício, que participou como jurado das edições, e da gravadora Ana Letícia, ambos do Rio de Janeiro, em virtude da pouca experiência local em desenvolver um projeto artístico desta dimensão.

Oliveira (2009) e outros autores como Aracy Amaral (2006) em seu artigo “Os salões beneficiam a formação do acervos dos museus?” analisam o fato de que as Instituições museológicas não escolhem os seus acervos, quando provenientes de salões, mas tornam-se apenas depositárias dos trabalhos selecionados pelas comissões julgadoras. E parte dos artistas premiados são promessas que nem sempre “vingam”. Com isso, muitas vezes, os museus arcam com a guarda de obras que não desejaram ou que não desenvolveram uma trajetória.

O crítico Hugo Auler (1977) em seu artigo para o jornal Correio Brasiliense, comenta que os salões, excetuando-se aqueles que convidam artistas já reconhecidos para participar, como o da Caixaço, ou o Panorama da Arte Atual Brasileira, do MAM de SP, com raríssimas exceções, “não trazem em seu ventre grandes revelações... os júris têm o seu juízo de valor limitado à qualidade dos envios”, e em consequência disso estariam legitimando e enriquecendo ficticiamente os currículos de artistas que não têm ainda uma “obra afirmada ou em estado de afirmação”. E tais trabalhos são integrados aos acervos dos museus.

Sem entrar no mérito dessa discussão, verifica-se que o texto de Amaral data de 1986 e propõe curadorias e projetos museológicos mais esclarecidos em relação a aquisição de acervo, enquanto o texto de Oliveira data de 2009, época em que curadorias e projetos museológicos são uma realidade, ou estão sendo estimulados. Mas os Salões da Caixaço aconteceram na década de 70, quando o sistema da arte em Goiás era embrionário, não havia praticamente mercado, não havia experiência na realização de salões, nem uma expertise em arte, a crítica dava seus primeiros passos e não existia o museu, como pude constatar nas várias entrevistas realizadas, já citadas, e ainda com o artista Siron Franco (2013), que teve o seu reconhecimento nacional naquela década, quando testemunhou o desenvolvimento do sistema da arte em Goiás. A própria declaração de Leo Barreto, em parágrafo anterior, corrobora estas afirmações.

Os salões da Caixaço precederam o museu. Então o caminho seguro foi chamar os críticos notórios do país, jurados de Bienais de São Paulo, que avalizariam e legitimariam com suas escolhas o acervo a ser constituído. Isto viabilizaria a intenção institucional de adquirir e preservar o trabalho dos artistas goianos, além de outros, consagrados de outras regiões do Brasil, que eram convidados a participar, e que divulgariam e valorizariam o evento e os artistas de Goiás.

CONCLUSÃO

Como foi visto, os salões continuam acontecendo, motivando artistas, críticos e se constituem como ações de investimento dos órgãos públicos na área de artes plásticas, visto que proporcionam acervo para as instituições públicas, incentivo em dinheiro aos artistas, intercâmbio da produção, divulgação da arte e do estado realizador, presença de artistas, críticos e profissionais da área que compõem a comissão julgadora. A administração da Caixaço percebeu os atrativos acima descritos e foi motivada pelo sucesso inicial de alguns artistas locais, notadamente Siron Franco, sucesso nacional de mercado e premiações, Os integrantes da administração da instituição, como o governo do estado, tinham

a percepção de que a cultura era componente importante para a sociedade, e entendendo que a proposta do Banco, como estatal, não era o lucro em si, mas o desenvolvimento social, investiram na realização dos salões para preservar e divulgar o trabalho dos artistas goianos e a arte, incentivando novos valores.

Partiu-se para uma realização de caráter nacional visando uma maior visibilidade, valorização e legitimação. A presença dos jurados em Goiás, que eram críticos em atividade em importantes eventos, como Bienal de São Paulo, certamente contribuiu para a divulgação nacional dos salões da Caixa e dos artistas de Goiás, pois suas obras foram vistas e isso foi um fator positivo para posteriormente serem prestigiados no eixo Rio - São Paulo, com exposições em conceituadas galerias e salões.

Vale notar que, na década de 70, estava ocorrendo no mundo e também no Brasil uma valorização da memória, devido ao fenômeno da transformação acelerada da história e da sociedade, estabelecendo uma preocupação de que tudo deve ser guardado ou preservado. E isso estimulou a criação de museus e instituições de memória, levando, na década de 1980, ao *boom* da memória (LIMA, 2011). No caso da Caixa, percebe-se que, além do incentivo e divulgação, intencionava-se adquirir e preservar os trabalhos dos artistas goianos, por meio dos concursos, inicialmente no acervo do banco e posteriormente num museu. E ainda integrar ao acervo grandes nomes nacionais, que participavam, alguns como convidados e outros como selecionados inscritos, para valorizar o conjunto e proporcionar a fruição de seus trabalhos à sociedade.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios* (1980 – 2005) V. 2. : Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed.34, 2006. p. 424.

AGECOM. *Goiás Agora: Notícias do Estado de Goiás*, Governo do Estado de Goiás – 17/04/2007, disponível em. <<http://www.noticiasdegoias.go.gov.br/index.php?idMateria=19904&tp=positivo>> acesso em: 05/12/2011.

AULER, Hugo. O esplendor e a decadência dos salões e bienais. *JORNAL CORREIO BRASILIENSE*. Brasília, 13/12/ 1977.

AZEVEDO, Roberto M. de. Só para Pincel. *REVISTA VEJA*. Rio de Janeiro, 26/02/1975.

CAIXA ECONÔMICA DO ESTADO DE GOIÁS. Documentos de 1973 a 1977.

CATTANI, Icléia. Os salões de arte são espaços contraditórios. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 295 – 297.

CONSTITUIÇÃO FEDERAL de 1988. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm> acesso em: 19/11/2011.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 307.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro Oeste*. Cuiabá: UFMT, MACP, 1979. p. 360.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XIII Bienal Internacional de São Paulo*. Catálogos. Governo do Estado de São Paulo: 1995. Disponível em: <<http://issuu.com/bienal/docs/namee1bdf4>> acesso em: 20/11.

JORNAL FOLHA DE GOIÁS. Goiânia, edições de 1973 a 1977.

JORNAL O POPULAR. Goiânia, edições de 1968 a 1980.

LEI FEDERAL Nº 8.159 de 08 de janeiro de 1991. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8159.htm> acesso em: 19/11/2011.

LUZ, Ângela A. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005. p. 251.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE GOIÁS. Documentos de 1991.

MENESES, Amaury. *Da caverna ao museu: Dicionário das Artes Plásticas em Goiás*. Goiânia: FUNPEL, 1998. p. 268.

MORAIS, Frederico. Em Goiás críticos debatem critérios de julgamento. *JORNAL O GLOBO*. Rio de Janeiro, 11/01/1977.

OLIVERIA, Emerson D. G. *Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília. Brasília, 2007. p. 315.

PESVNER, Nikolaus. *Academias de arte – passado e presente/Nikolaus Pevsner*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINTO, Suely de L. A. *Arquivo, museu, contemporâneo: a Fabricação do Conceito de Arte Contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Goiás. Goiás, 2011. p. 276.

PONTUAL, Roberto. Pela metade, não. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 12/11/1977.

ENTREVISTAS

ARTIAGA, Índio do Brasil. Goiânia, 23/04/2013

BARRETO, Leo. Goiânia, 14/04/2010

COSTA, Cléia. Goiânia, 17/04/2013

COSTA JÚNIOR, Irapuan. Goiânia, 09/04/2013

FRANCO, Siron. Goiânia, 24/04/2013

MENEZES, Amaury. Goiânia, 17/04/2013

PEREIRA, L. Batista. Goiânia, 11/04/2013

RORIZ, Mário. Goiânia, 22/04/2013

Minicurrículos

Aguinaldo C.C.A.Coelho - Doutorando em Arte e Cultura Visual/FAV/UFG, prof. FAV/UFG, mestre pela ECA/USP. Diretor de Patrimônio Histórico e Artístico (AGEPEL), aluno da E.A.V /Parque Lage/RJ (82). Curador de salões de arte nacionais e regionais, jurado dos salões nacionais da Bahia, de Goiás, Marcantonio Vilaça/RJ, Bolsas Artísticas da Funarte, I Centro Oeste. Realizou curadorias: MAC/GO, MAM/BA e MAM/RJ.

Miriam da Costa Manso Moreira de Mendonça -Doutora em Ciências Sociais (PUC/SP); Mestre em Ciências da Comunicação (ECA/USP); Especialista em Arte-Educação (UFG); Sub-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual(Doutorado e Mestrado) da FAV/UFG; Professora do Bacharelado em Design de Moda (FAV/UFG); autora de livros e artigos sobre Moda e Antropologia Cultural.